

Die narrative Modernität von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

Eine Neuinterpretation der Erzählung

Erzsébet Szabó (Szeged)

1. Schnitzlers Monolognovellen

In der Schnitzler-Forschung wird oftmals die Frage gestellt, warum Arthur Schnitzler vierundzwanzig Jahre nach dem Erscheinen seiner Monolognovelle *Leutnant Gustl* (1900) ein Pendant zu diesem Werk, die Novelle *Fräulein Else* (1924), verfasst hat. Sie korrespondiert bekanntlich in wesentlichen Merkmalen mit *Leutnant Gustl*. Auch ihre Handlung spielt in Österreich um 1900.¹ Auch sie stellt die Ereignisse von ungefähr einem Tag dar. Auch in ihr steht das Verhalten eines jungen Menschen in einer existentiellen Krisensituation im Mittelpunkt, die eine ethische Entscheidung erfordert. Auch in ihr wird diese Entscheidung in der Weise gefällt, dass die Zentralgestalt in ihren Gedanken unterschiedliche Möglichkeiten erwägt und unterschiedliche Szenarien durchspielt, wobei sie mehrere Räume betritt und an einem Punkt der Handlung auch kurz einschläft. Schließlich wird auch *Fräulein Else* durchgängig im Inneren Monolog gehalten und stellt die Ereignisse ausschließlich aus der Perspektive der Hauptgestalt dar.

Die Warum-Frage erscheint noch berechtigter, wenn man auch die Intention Schnitzlers beim Verfassen des früheren Werks in Betracht zieht. Die Forscher sind sich darin einig, dass der Autor mit *Leutnant Gustl* die von Hermann Bahr in seiner Programmschrift *Die neue Psychologie* (1890) formulierten thematischen und methodologischen Forderungen an die neue Literatur der Wiener Moderne umsetzen² und ein exemplarisches Werk

1 Vgl. Aurnhammer, Achim, „Selig, wer in Träumen stirbt“. *Das literarische Leben und Sterben von „Fräulein Else“*. In: Euphorion, 77/1983, S. 500–510. Schmidt-Dengler plädiert dafür, dass die Handlung in den 1920er Jahren spielt; siehe Schmidt-Dengler, Wendelin, *Inflation der Werte und Gefühle*. In: Amman, Klaus u.a. (Hgg.), *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002, S. 53–64, hier: S. 53.

2 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne, *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2000; bzw. Fliedl, Konstanze, *Leutnant Gustl*. In: Niedermeier Cornelia u. a. (Hgg.): *Literatur um 1900*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2001, S. 135–140. Bahr fordert, dass sich die Lite-

für die Strömung konstruieren wollte. Warum aber hätte er auch ein zweites Mal und zwar zu einer Zeit, als die Wiener Moderne bereits ausgelaufen war, den Prototyp für die moderne Novelle hervorbringen sollen?

Die Interpreten beantworten die Frage nach der Entstehung *Fräulein Elses* auf zweierlei Weise. Lange Zeit wurde dafür argumentiert, dass der Autor mit dem *Fräulein* lediglich ein weibliches Gegenstück zu *Gustl* verfassen und durch die Erzähltechnik des autonomen Inneren Monologs die Erlebniswelt einer Frau präsentieren wollte. In den neueren Arbeiten wird eher die These vertreten, dass der Autor mit dem späteren Werk darüber hinaus das Ziel verfolgte, das formalästhetische Problem der Darstellung eines Traumes im Inneren Monolog zu lösen, das er in *Leutnant Gustl* noch nicht hatte bewältigen können.³ In *Fräulein Else* mag er also auch die Erzähltechnik des Inneren Monologs weiterentwickelt haben.

Für die Stichhaltigkeit dieser letzteren These spricht meines Erachtens v.a. die Tatsache, dass das Aufgreifen bzw. die Verfeinerung und Umdeutung früherer Themen und Techniken sowohl für Schnitzlers künstlerisches Schaffen als auch für die Moderne grundlegend sind. Der Autor hat bekanntlich selbst die Erzähltechnik des Inneren Monologs aus einem anderen Werk – aus Édouard Dujardins lyrischer Novelle *Les lauriers sont coupés* (1888) – übernommen, um sie, so seine Worte an den dänischen Kritiker Georg Brandes, auf adäquatere Weise einzusetzen.⁴ In seinen anderen Werken bringt er ebenfalls das Prinzip der Innovation – das laut

ratur einer neuen Psychologie zuwenden muss „die neu in den Themen, indem sie diese Menschen von heute mit ihren Problemen von heute, und neu in der Methode sein soll, indem sie sie nach den Grundsätzen dieser Wissenschaft von heute untersucht“ (95). Sie soll „die Ereignisse in den Seelen [...] zeigen“ (Ebd.), „noch bevor sie in das Bewußtsein gelangt sind, in dem rohen und unvorbereiteten Zustande.“ (97) Bahr, Hermann, *Die neue Psychologie*. In: Pias, Claus u. a. (Hgg.), *Hermann Bahr. Kritische Schriften II*, Weimar: VDG 2004, S. 89–101. Zur zeitgenössischen Aktualität dieser Forderung vgl. Renner, Ursula, *Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers „Lieutenant Gustl“*. In: Schneider, Sabine (Hg.), *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 31–52.

3 Vgl. Aurnhammer, Achim, *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013.

4 „Mir aber wurde der erste Anlaß durch eine Geschichte von Dujardin gegeben [...]. Nur daß dieser Autor für seine Form nicht den rechten Stoff zu finden wußte.“ Schnitzler an Georg Brandes, am 11. Juni 1901, zitiert nach Aurnhammer, Achim, *Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen*. In: Kim, Hee-Ju u. a. (Hgg.), *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 69–88, hier S. 79.

Jauß das Grundprinzip der Moderne darstellt⁵ – permanent zur Geltung. So lässt sich durchaus annehmen, dass er auch das prototypische Werk „neuschreibt“, um dadurch nicht nur die Erlebniswelt einer Frau zu beleuchten, sondern auch das Problem der Darstellung eines Traumes im Inneren Monolog zu lösen.

In der vorliegenden Arbeit gehe ich daher von dieser These aus, allerdings werde ich die Auffassung vertreten, dass Schnitzler für die Abfassung von *Fräulein Else* auch noch ein anderes Motiv hatte. Ich werde dafür argumentieren, dass er die Technik in erster Linie zur *Darstellung der kognitiven Abbildung verbaler und nonverbaler Interaktionen der Hauptgestalt* einsetzt, denen in diesem Werk, im Gegensatz zum *Gustl*, eine entscheidende Rolle zukommt. Im ersten Teil der Arbeit werde ich mich deswegen mit diesem Aspekt des Werkes beschäftigen. Im zweiten Teil werde ich ihn mit der literarischen Modernität verbinden.

2. Social Minds

Die Handlung der Novelle spielt in den italienischen Dolomiten am Abend des 3. September 1896 ungefähr zwischen 19 Uhr und Mitternacht. Else, die 19-jährige Tochter eines Wiener Advokaten, verbringt hier mit Tante und Cousin ihre Ferien. Die Geschichte beginnt damit, dass sie wegen eines von ihrer Mutter telegrafisch angekündigten Expressbriefes, der sie sehr beunruhigt, von ihren Tennispartnern Abschied nimmt und ins Hotel zurückkehrt. Aus dem Brief erfährt sie, dass ihr Vater, der diesmal Mündelgelder veruntreut hat, nur durch die schnelle Überweisung von 30.000 Gulden vor dem Gefängnis gerettet werden kann. Die Mutter bittet sie darum, den Kunsthändler Dorsday um die Geldsumme anzugehen. Sie überwindet sich und trägt Dorsday das Anliegen vor. Dieser sagt die Summe unter der Bedingung zu, dass er sie als Gegenleistung dafür eine Viertelstunde nackt bewundern darf. Ein weiterer Expressbrief erhöht die Forderung plötzlich auf 50.000 Gulden. Nach innerem Ringen inszeniert Else daraufhin das Geschäft als eine öffentliche Theatervorstellung, indem sie sich im Musiksalon des Hotels zu Robert Schumanns *Karneval* nicht nur vor Dorsday, sondern vor allen entblößt und bewusstlos stellt. Man trägt sie auf ihr Zimmer, wo sie in einem unbeobachteten Moment das bereits vorbereitete Glas Veronal trinkt. Als ihr dann einfällt, dass

5 Jauß, Hans Robert, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*. In: Steffen, Hans (Hg.), *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, S. 150–185.

Dorsday ihre Abrede eventuell nicht einhält und das Geld nicht überweist, versucht sie vergeblich ihr Bewusstsein zurückzugewinnen. Die Erzählung endet mit ihrer Flughalluzination, den wiederholten angstvollen Zurufen der Umstehenden und Elses Ohnmacht.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen also, wie auch in *Leutnant Gustl*, die Gedanken und Handlungen der Hauptgestalt in einer moralischen Entscheidungssituation: Else muss sich entscheiden, ob sie Dorsdays Bedingung erfüllt und damit ihren Vater zwar vor dem Gefängnis rettet, sich selbst aber prostituiert, oder die Forderung, ihre Tugend bewahrend, zurückweist, damit aber ihren Vater und ihre Familie ruiniert. Während ihres inneren Ringens um die Lösung dieses Dilemmas spielt sie in ihren Gedanken, ähnlich wie Gustl, unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten durch, entwirft Zukunftsszenarien, bildet Assoziationen, wobei ihr Unbewusstes immer wieder „der Kontrolle entgleitet“⁶.

Das Werk ist jedoch, wie oben erwähnt, viel mehr, als nur eine einfache Kopie des früheren Werks. Es stellt, im Gegensatz zum *Gustl*, auch die Entscheidung der Hauptgestalt und deren Folgen dar. Außerdem haben hier die sozialen Interaktionen einen höheren Stellenwert: Im Laufe der Geschehnisse trifft Else mehrere Hotelgäste und Hotelangestellte, sie beobachtet sie, grüßt sie, führt höfliche oder weniger höfliche Gespräche mit ihnen und denkt über sie nach. Diese Tätigkeiten werden im Werk, durch Elses Geist gefiltert, ebenfalls wiedergegeben. Die Technik des Inneren Monologs eignet sich wohl ausgezeichnet dazu, die Arbeitsweise des Geistes auch in sozialen Interaktionen darzustellen, d.h. seine permanente Beschäftigung mit der Deutung des Verhaltens anderer zu erfassen. Dementsprechend versucht Else das verbale und nonverbale Verhalten ihrer Interaktionspartner sowie ihrer selbst in mentalen Begriffen zu deuten, d.h. das Verhalten auf unterschiedliche mentale Zustände (Gedanken, Intentionen, Wünsche, Emotionen, Pläne usw.) zurückzuführen. Das Ziel ihrer enormen Reflexions- und Deutungstätigkeit ist nicht nur, sich selbst und andere zu verstehen, sondern auch das Verhalten der anderen vorauszusagen bzw. sie zu manipulieren. Else ist also keinesfalls ein impressionistischer Mensch, sondern durch und durch ein kalkulierendes und manipulatives soziales Wesen mit ausgeprägter *Mindreading*-Fähigkeit.⁷ Die Rekonstruktion ihrer Gedanken erfordert vom Leser die

mentale Disposition, mentale Inhalte und Zuschreibungen erkennen und in Form von Metarepräsentationen verarbeiten zu können.

Ein gutes Beispiel dafür bietet gleich die Anfangsszene, die mehrere komplexe Metarepräsentationsstrukturen des Typs, „x will/will nicht, dass y glaubt, dass x denkt, dass p“, „x vermutet/glaubt/weiß/hofft, dass y möchte, dass x glaubt, dass p“, „x weiß, dass y weiß, dass x weiß“ usw. impliziert. Als Else wegen des von ihrer Mutter angekündigten Expressbriefes das Tennisspiel beendet, *will sie nicht*, dass ihre Tennispartner, ihr Cousin Paul und Cissy Mohr, *denken*, dass sie aus Eifersucht ins Hotel zurückkehrt. Deswegen wendet sie sich beim „Abgang“⁸ um und winkt ihnen lächelnd zu („Hoffentlich glauben die Zwei nicht, dass ich eifersüchtig bin. [...] Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu“⁹). Außerdem *ist sie überzeugt*, dass Paul und die verheiratete Cissy „was miteinander haben“¹⁰ und da sie *nicht wollen*, dass ihr Liebesverhältnis offenkundig wird, ihrer Umgebung etwas vormachen. Ferner kann der Leser erkennen, dass Elses enttäuschte Reaktion darauf, dass ihr Abschiedswinken nicht beachtet wird („Ach Gott, sie spielen schon wieder“¹¹), sowie ihr Selbstvergleich mit Cissy („Eigentlich spiele ich besser als Cissy Mohr“¹²) andeuten, dass ihr das Verhältnis der beiden nicht so gleichgültig ist, wie sie beteuert („Nichts auf der Welt ist mir gleichgültiger“¹³). Dass auch Paul nicht ganz immun gegen Elses Reize ist, wird schließlich nicht nur durch sein Flirten mit seiner Cousine („steht dir übrigens ausgezeichnet zu Gesicht, das Ungnädigsein, Else“¹⁴) angezeigt, sondern auch durch Elses bissige Bemerkung „brauchst keine Angst zu haben, Tante Emma“¹⁵, die dafür spricht, dass Else *vermutet*, dass die Tante *besorgt ist*, dass sie *vorhat*, Paul zu verführen und ihr dieses Vorhaben gelingen könnte.

ruthers, Peter u. a. (Hgg.), *Theories of Theories of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press 1996. Zur Übertragung des Konzepts auf die fiktionalen Gestalten der Literatur siehe: Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus: Ohio State University Press 2006, sowie Jannidis, Fotis, *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2004.

8 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 41–160. Hier S. 41.

9 Ebd., S. 41.

10 Ebd. S. 41.

11 Ebd. S. 42.

12 Ebd. S. 42.

13 Ebd. S. 41–42.

14 Ebd. S. 41.

15 Ebd. S. 42.

6 Fliedl, Konstanze, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 217.

7 *Mindreading* (auch *Theory of Mind* genannt) bezeichnet in der Psychologie und in den Kognitionswissenschaften die hochkomplexe kognitive Fähigkeit, anderen mentale Zustände zuschreiben und diese in der eigenen Person erkennen zu können. Vgl. Car-

Die Anfangsszene deutet zugleich auch die zwei grundlegenden Konstruktionsprinzipien¹⁶ an, mit denen Schnitzler dieses alle Gestalten der erzählten Welt charakterisierende und sich in erster Linie um Liebe und Liebelei drehende soziale Verhalten interpretiert: die Konstruktionsprinzipien des *Theaterspiels*¹⁷ (mit den Themen ‚Inszenierung‘, ‚Rollen‘, ‚Proben‘/‚Vorspielen‘, ‚Spiegel‘, ‚Vorstellung‘, ‚Zuschauen‘, ‚Augen‘ usw.) und des *Zweikampfes* (mit den Themen ‚verbaler Wortwechsel‘, ‚Tennis‘, ‚Boxen‘, ‚Stierkampf‘, ‚Niederlage‘, ‚Sieg‘, ‚Kalkül‘, ‚Blickkontakt‘ usw.). Diese durchziehen und vernetzen die gesamte erzählte Welt und lassen auch erkennen, dass sich Elses Verhalten, ihr „Spiel“ und ihre „Zweikämpfe“, wesentlich vom sozialen „Theaterspiel“ und von den „Kämpfen“ der anderen Mitglieder der Gesellschaft unterscheidet.

3. Duelle und Auftritte

Else begegnet also im Laufe des Abends mehreren Gestalten, führt mit ihnen Gespräche und versucht zu erschließen, welche mentale Disposition deren Verhalten zugrundeliegt, bzw. warum sie selbst etwas fühlt, tut oder unterlässt.¹⁸ Die Begegnungen sind, wie oben erwähnt, autoriell als öffentliche „Aufführungen“ und „Zweikämpfe“ konstruiert, wobei v.a. zwei „Duelle“ Elses im Vordergrund stehen: *ihr Duell mit Dorsday*, um ihren Vater und ihre eigene Ehre zu retten, und *das Duell mit Cissy*, um die ungeteilte Aufmerksamkeit ihres Cousins Paul zu wecken.¹⁹

Es ist wichtig zu erkennen, dass die beiden Duelle mehrere Ähnlichkeiten aufweisen. Die Kontrahenten nehmen permanent mentale Zuschreibungen vor und versuchen ihr Gegenüber durch ihr Rollenspiel zu

täuschen. In beiden „Kämpfen“ unterbricht jedoch eine der Parteien an einem Punkt das Spiel und enthüllt die Wirklichkeit: Im Duell mit Dorsday zeigt sich Else nicht nur vor dem Kunsthändler, sondern vor allen Anwesenden im Musikzimmer nackt. Im Duell mit Cissy redet diese Paul mit „du“ an und küsst ihn sogar zweimal vor dem scheinbar ohnmächtigen Fräulein. Die durch diese Korrespondenz begründete Identität von Else und Cissy wird u.a. durch ihr die Enthüllungen begleitendes Lachen (Else: „Wer lacht denn da? Ich selber?“²⁰; Paul: „Lach doch nicht, Cissy“²¹), sowie Cissys an Paul gerichtete Worte „Nun, ich umarme dich. Warum denn nicht? Sie hat sich auch nicht geniert“²²) akzentuiert.

Trotzdem können die zwei Frauen nicht gänzlich als funktionsidentisch betrachtet werden. Ihr Unterschied ist leicht erkennbar, da Cissy Mohr neben Else die einzige ist, in deren Gedanken und Emotionen der Leser nicht allein aufgrund von Elses Vermutungen und Schlussfolgerungen, sondern, in der letzten Szene, auch durch ihre laut ausgeführten Gedankengänge einen direkten Einblick bekommt.²³ Auf diese Weise bestätigt sich zum Beispiel die vom Leser bis dahin nur vermutete Annahme, dass Elses Selbsteinschätzung, gut schauspielern zu können, falsch ist, da sich Cissy über deren krankhafte Eifersucht durchaus im Klaren ist („Siehst du Paul, jetzt weiß ich, dass sie ohnmächtig ist. Sonst wäre sie mir unbedingt an die Kehle gesprungen“²⁴). Hier erfährt man auch, wie gut Cissy selbst im Mindreading (sowie im Schauspielen und im Zweikampf) ist. Als sie mit Else allein im Zimmer bleibt, flüstert sie ihr zu, dass *sie weiß*, dass *Else wollte*, dass man sie nackt sieht, und zudem *weiß sie*, dass Else jetzt bei Bewusstsein ist („Ein hysterischer Anfall wird behauptet. Ich glaube kein Wort davon. Ich glaube auch nicht, daß Sie bewußtlos sind. Ich wette, Sie hören jedes Wort“²⁵). Dieses offen-

16 Unter Konstruktionsprinzip verstehe ich die semantischen Regelmäßigkeiten, die die Sachverhalte der erzählten Welt interpretieren. Vgl. Bernáth, Árpád, *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi S., János u.a. (Hgg.), *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*, Hamburg: Buske 1988, S. 179–183.

17 Das Spiel ist ein Prinzip, das das ganze Oeuvre Schnitzlers durchzieht, vgl. dazu Allerdissen, Rolf, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn: Bouvier 1985.

18 „Ich bin nervös“ (67), „Mir scheint, ich bin verrückt“ (69), „Warum geh’ ich so langsam? Fürcht’ ich mich am Ende vor Mamas Brief?“ (43), „Warum lächle ich ihn [Paul] so kokett an? Ich mein’ ihn ja gar nicht. Dorsday schielt herüber...“ (72), „Ganz schmelzend red’ ich. O, ich Luder“ (117) etc.

19 Auch im *Gustl* ist diese Struktur angelegt. Dem Leutnant steht ein Duell mit einem Rechtsanwalt bevor, außerdem soll er sich mit dem (nicht satisfaktionsfähigen) Bäckermeister duellieren.

20 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 143.

21 Ebd. S. 156.

22 Ebd. S. 157.

23 Ich gehe hier nicht auf das Spiegelverhältnis der Anfangs- und Schlusszene der Erzählung ein, die in der Forschung oft behandelt wurde, zunächst von Lange-Kirchheim, vgl. Lange-Kirchheim, Astrid, *Trauma bei Arthur Schnitzler – zu seiner Monolognovelle „Fräulein Else“*. In: Mauser, Wolfgang u.a. (Hgg.), *Trauma*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 109–149.

24 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 152.

25 Ebd. S. 153. Auch sie ist jedoch nicht unfehlbar. Sie merkt zwar, dass Elses Auftritt Dorsday ungewöhnlich aufwühlt, führt indes seine Betroffenheit und Aufregung auf Liebe zurück: „Übrigens weißt du, was mir vorkommt. Daß dieser Herr von Dorsday in das nackte Fräulein verliebt ist“ (Ebd. 156).

bar ebenfalls von Eifersucht motivierte, sehr raffinierte Verhalten (sie weiß, dass die sich bewusstlos stellende Else weiß, dass sie sie – ohne sich selbst preiszugeben – nicht verraten kann), sowie Elses sich auf Cissy beziehende Gedanken (sie ist verheiratet und hält sich mit ihrem Kind im Hotel auf, schleicht abends womöglich in Pauls Zimmer usw.) deuten darauf hin, dass Cissys Rollenspiel – genauso wie dasjenige der anderen Mitglieder der großbürgerlichen Gesellschaft (Dorsday, die Marchesa, Bertha, Christine, Fanny, der Vater, Fredusw.)²⁶ – die Funktion hat, ihre Amoralität zu verdecken. Demgegenüber dient Elses Rollenspiel dazu, Amoralität vorzutäuschen und ihre wahre Identität zu verhüllen. Während sich also in Cissys Demaskierung ihre Unmoral offenlegt, verdeckt Elses Nacktheit ihre Moralität, ihr physischer Körper ist im Grunde ihre Maske. Kein Zufall, dass der Entblößungsszene die Ichspaltungs-Phantasie Elses vorangeht. Wie es auch kein Zufall ist, dass die Entblößung ausdrücklich von Schumanns *Karneval*, der musikalischen Repräsentation eines Maskenballs, begleitet wird.²⁷

Dieses Spezifikum von Elses Rollenspiel lässt sich auch am zwischen ihr und Dorsday ablaufenden Duell nachweisen.²⁸ In ihrem zentralen Gespräch – das auf der Konstruktionsebene nicht nur als eine Art Mindreading-Du-

26 „[Dorsday] soll in ziemlich festen Banden sein – unter uns, nichts sehr Feines.“ (53); „Die Marchesa hat gewiß einen Filou zum Liebhaber.“ (64) „Bertha ist einfach ein Luder.“ (64); „Aber ist die Christine um ein Haar besser? Ihr künftiger Mann kann sich freuen.“ (64); „Die Fanny hat sich am Ende auch verkauft. Sie hat mir selber gesagt, daß sie sich vor ihrem Manne graust.“ (61); „Ach, lieber Papa, du machst mir viel Sorgen. Ob er die Mama einmal betrogen hat? Sicher, öfters.“ (44) „Wenn ich nach Wien komme, werde ich Fred fragen, ob er am dritten September zwischen halb acht und acht Uhr abends mit seiner Geliebten im Stadtpark war.“ (99)

27 In der Szene geht es – wie auch Gabriele Brandstetter feststellt – um die Inszenierung der Nacktheit. Brandstetter, Gabriele, Ökonomie und Vergeudung. Performance von Nacktheit bei Arthur Schnitzler und Marina Abramovic. In: Neumann, Gerd u.a. (Hgg.), *Transgression. Literatur als Ethnographie*, Freiburg 2003. S. 287–313.

28 Das Duell wird in der Sekundärliteratur ausführlich behandelt, siehe beispielsweise Neymeyr, Barbara, *Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion*. In: Kim, Hee-Ju u.a. (Hgg.), *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007. S. 191–208; Csúri, Károly, *Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip. Über Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“*. In: Ders. (Hg.), *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne*, Wien: Praesens Verlag 2016. S. 204–220. Tacke, Alexandra, *Schnitzlers „Fräulein Else“ und die Nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2016.

ell zwischen zwei „Todfeinden“²⁹, sondern auch als Kaufgeschäft,³⁰ und als Theaterspiel³¹ dargestellt wird – ist Else zwar gezwungen, sich Dorsdays Benehmen gefallen zu lassen³² und die ihr durch seine verbale und nonverbale Kommunikation auferlegte Rolle zu spielen („Ja, ja, drück’ die Knie nur an, du darfst es dir ja erlauben“³³ usw.), sie schämt sich aber wegen ihres Rollenverhaltens und fühlt sich wegen Dorsdays Angebot „zerbrochen“ und tief „erniedrigt“³⁴. Auch die Erkenntnis (sie *erkennt*), dass ihr Vater *wusste*, dass Dorsday von ihr *verlangt* wird, dass sie sich für das Darlehen prostituiert – „Er muss es ja vorher gesehen haben. [...] Er kennt doch den Herrn Dorsday. Er hat sich doch denken können, dass der Herr Dorsday nicht für nichts und wieder nichts.“³⁵ – erfüllt sie mit Scham und Wut. Ihre Entscheidung, einen Strich durch die Rechnung von Dorsday und ihren Eltern zu machen und sich nicht (wie eine Dirne) zu verkaufen, sondern sich (als Luder) herzuschenken und dadurch eine Neugeburt zu erleben,³⁶ ist also durchaus moralisch motiviert.

Aber nicht nur Dorsday und nicht nur die Eltern haben sich verkalkuliert, auch Else verrechnet sich.³⁷ Cissy, die einzige, die ihr im Musikzimmer veranstaltetes Rollenspiel durchschaut, wird in der auf die Entblößung folgenden Schlussszene (nicht nur mit Else, sondern) auch mit Dorsday identifiziert und erfüllt stellvertretend seinen Wunsch. Als sie mit der „bewusstlosen“ Else im Zimmer allein bleibt, wird sie mit den voyeuristischen Attributen des von Anfang an betont als Voyeur erscheinenden Dorsday³⁸ ausgestattet: Sie stellt sich vor den Spiegel und beobachtet Else,

29 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 88.

30 Sie geben Gebote und Gegengebote ab, brechen die Verhandlung ab und nehmen sie wieder auf, üben durch Schweigepausen oder harten Tonfall psychologischen Druck aus usw.

31 Hierzu siehe v.a. Csúri 2016.

32 „Aber freilich, unter anderen Umständen hätten Sie mir wohl kaum Gelegenheit vergönnt, so lange Zeit unter vier Augen mit Ihnen zu reden“ (86).

33 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 79.

34 Ebd. S. 87.

35 Ebd. S. 95.

36 Vgl. Neymeyr 2007: S. 201.

37 Kalkül und Falschkalkül bilden ein wichtiges Motivpaar in der Erzählung.

38 Else charakterisiert ihn durch seine Kalbsaugen, sein Herüberschielen, seine bohrenden Blicke, seinen blöden Monokel usw. Zur Funktion der Blicke in der Erzählung allgemein siehe Saxer, Sybille, *Die Sprache der Blicke verstehen. Arthur Schnitzlers Poetik des Augenblicks als Poetik der Scham*, Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2010.

in doppelter Weise. Sie betrachtet ihren mit einem Plaid bedeckten physischen Körper, die Maske, die sie zur Performance getragen hat: „Ich fühle Cissys Blick. Vom Spiegel aus sieht sie zu mir her. Was will sie denn?“³⁹ Und sie beobachtet das leuchtende Spiegelbild, Elses nacktes, ideales Ich, das Else in ihrer der Aufführung vorangehenden Ichspaltungs-Phantasie im Spiegel zurückgelassen hat: „Was machen Sie vor dem Spiegel dort? Mein Spiegel ist es. Ist nicht mein Bild noch drin?“⁴⁰

Damit ist Elses Niederlage vollkommen. Die beiden Duelle, die sie austrägt, werden ineinander überführt und sie unterliegt in beiden ihren Kontrahenten. Ihr Unterliegen war vorprogrammiert. Sie wollte nicht die Rolle spielen, die die Gesellschaft – deren Funktionsweise in der Erzählung in vieler Hinsicht der der Natur gleicht und auf vielfältige Weise mit dieser in Korrelation gebracht wird – von ihr erwartet, hatte aber keine Mittel (nur kunstverklärte mögliche Wirklichkeiten), sich gegen die Erwartung zur Wehr zu setzen.⁴¹ Erlöst vom Irdischen fliegt sie hinüber in eine bessere, himmlische Welt.

4. Modernität der Literatur aus kognitionswissenschaftlicher Sicht

Als die Novelle *Fräulein Else* im Oktober 1924 als Vorabdruck in der „Neuen Rundschau“ erschien, wurde sie durch die Kritiker und Schnitzlers Schriftstellerkollegen sehr positiv aufgenommen. Man sprach (mit Recht) vom Meisterwerk und rechnete die Novelle zu den gelungensten Werken Schnitzlers. Das Publikum war mit diesem Urteil ebenfalls einverstanden.⁴² Obwohl keiner der zeitgenössischen Rezipienten die intensive Mindreading-Tätigkeit der fiktionalen Gestalten erwähnt, soll es aufgrund des Vorstehenden klar sein, dass das Verstehen des Werkes vom Leser in erster Linie nicht psychologische Fachkenntnisse, sondern das Verstehen der mentalen Repräsentationen der Gestalten verlangt.

Die kognitive Literaturwissenschaft verbindet diesen Aspekt der Rezeption mit der Rezeption literarischer Erzähltexte überhaupt. Ihre Theoretiker gehen davon aus, dass epische Texte (vor allem Romane) unsere

Theory of Mind-Fähigkeit (ToM) trainieren, ein Vermögen, mit dessen Hilfe wir uns das Verhalten anderer einzuschätzen und voraussagen versuchen und das für die sozialen Interaktionen und den sozialen Erfolg fundamental ist. Wenn wir lesen, interpretieren wir auch das Verhalten der fiktionalen Gestalten *automatisch* in mentalen Begriffen.⁴³ Ferner nehmen wir an, dass auch die Gestalten Mindreader sind, die ihre Handlungen an ihre Annahmen über das Verhalten anderer anpassen, in deren Gesten sie auch die Reflexion auf ihre eigenen Handlungen entdecken. Natürlich gibt es Autoren, die diese Fähigkeit mehr in Anspruch nehmen, als andere, in der Geschichte der epischen Texte zeichnet sich aber – so etwa Lisa Zunshine⁴⁴ – generell eine klare *Tendenz zu Mind-Verschachtelungen*, d.h. zu mehrfach perspektivierten, suppositionalen Strukturen wie „Ich weiß, dass Z weiß, dass Q meint, dass p“ ab. Im 17. Jahrhundert bewegt sich zum Beispiel die englischsprachige Roman-Literatur noch auf zwei bis drei Repräsentationsebenen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgt dann in den Romanen von Daniel Defoe, Samuel Richardson, Laurence Sterne und Jane Austen ein Wechsel von einer Mind-Verschachtelung des zweiten-dritten Grades auf eine Verschachtelung des vierten-fünften Grades. In der Moderne erscheinen schließlich in den Romanen von Virginia Woolf, Vladimir Nabokov, George Eliot, Henry James und James Joyce Verschachtelungen des sechsten Grades.⁴⁵ Zunshine vertritt die Auffassung, dass diese Wechsel die kognitiven Modernisierungsschübe der englischsprachigen Literatur darstellen.

Betrachtet man *Fräulein Else* in diesem theoretischen Kontext, so kann man durchaus annehmen, dass Schnitzler in seiner Novelle gerade diese hochkomplexe soziale Funktionsweise eines fiktionalen Geistes darstellen wollte. Er hat mit deren literarischer Präsentation bereits in seinen früheren Erzähltexten, z. B. in *Casanovas Heimfahrt* (1918), experimentiert. Nur der Innere Monolog hat es ihm aber ermöglicht, das permanente Mindreading der Hauptgestalt dem Leser nicht als forciert-didaktische Einlage, sondern als natürlichen Vorgang erscheinen zu lassen. Schnitzler hat also in seiner zweiten Monolognovelle, um auf die Ein-

39 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 153.

40 Ebd. S. 153.

41 Ich nehme hier auf die ausgezeichnete Studie von Achim Aurnhammer Bezug, der diesen Aspekt der Erzählung ausführlich behandelt hat, Aurnhammer 1983.

42 Siehe dazu die Wirkungsgeschichte des Werks in Polt-Heinzl, Evelyne, *Arthur Schnitzler. Fräulein Else*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002, S. 53–67.

43 Vgl. Zunshine 2006. Die Richtigkeit der These wurde mehrfach auch empirisch nachgewiesen, siehe z.B. Altmann, Ulrike u.a., *Fact vs fiction - how paratextual information shapes our reading processes*. In: „Social Cognitive and Affective Neuroscience“ 1/2014: S. 22–29.

44 Vgl. Zunshine, Lisa, *Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It*. In: „Style“ 41/2007: S. 275–299.

45 Zunshine, Lisa, *Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It*. In: „Style“ 41/2007: S. 275–299.

gangsfrage zurückzukommen, tatsächlich neue Möglichkeiten des Inneren Monologs erprobt, die er in *Leutnant Gustl* noch nicht hat bewältigen können. Damit hat er die Methode nicht nur verfeinert, sondern – akzeptiert man die kognitive Argumentation – eine der ersten auch unter kognitivem Aspekt modernen Novellen der deutschsprachigen Literatur hervorgebracht.

Literaturverzeichnis

- Allerdissen, Rolf, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn: Bouvier 1985.
- Altmann, Ulrike u.a. [Hgg.], *Fact vs fiction – how paratextual information shapes our reading processes*, *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 1/2014, S. 22–29.
- Aurnhammer, Achim, „Selig, wer in Träumen stirbt“. *Das literarische Leben und Sterben von „Fräulein Else“*. In: *Euphorion*, 77/1983, S. 500–510.
- Aurnhammer, Achim, *Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen*. In: Kim, Hee-Ju u.a. (Hgg.), *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 69–88.
- Aurnhammer, Achim, *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2013.
- Bahr, Hermann, *Die neue Psychologie*. In: Pias, Claus u.a. (Hgg.), *Hermann Bahr. Kritische Schriften II*, Weimar: VDG 2004, S. 89–101.
- Bernáth, Árpád, *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi S. János u.a. (Hgg.), *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*, Hamburg: Buske 1988, S. 179–183.
- Brandstetter, Gabriele, *Ökonomie und Vergeudung. Performance von Nacktheit bei Arthur Schnitzler und Marina Abramovic*. In: Neumann, Gerd u.a. (Hgg.), *Transgression. Literatur als Ethnographie*, Freiburg 2003, S. 287–313.
- Carruthers, Peter u.a. (Hgg.), *Theories of Theories of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Csúri, Károly, *Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip. Über Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“*. In: Ders. (Hg.), *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne*, Wien: Praesens Verlag 2016, S. 204–220.
- Fliedl, Konstanze, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.
- Fliedl, Konstanze, *Leutnant Gustl*. In: Niedermeier Cornelia u.a. (Hg.), *Literatur um 1900*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2001, S. 135–140.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, London: University of Nebraska Press 2002.
- Jannidis, Fotis, *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2004.

- Jauß, Hans Robert, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*. In: Steffen, Hans (Hg.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, S. 150–185.
- Lange-Kirchheim, Astrid, *Trauma bei Arthur Schnitzler – zu seiner Monolognovelle „Fräulein Else“*. In: Mauser, Wolfgang u.a. (Hgg.), *Trauma*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 109–149.
- Neymeyr, Barbara, *Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion*. In: Kim, Hee-Ju (Hg.), *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 191–208.
- Polt-Heinzl, Evelyne, *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl*, Stuttgart: Reclam 2000.
- Renner, Ursula, *Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren rede in Arthur Schnitzers „Lieutenant Gustl“*. In: Schneider, Sabine (Hg.), *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 31–52.
- Saxer, Sybille, *Die Sprache der Blicke verstehen. Arthur Schnitzlers Poetik des Augenblicks als Poetik der Scham*, Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2010.
- Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*. In: Ders., *Fräulein Else*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1987, S. 41–160.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, *Inflation der Werte und Gefühle*. In: Amman, Klaus u.a. (Hgg.), *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002, S. 53–64.
- Tacke, Alexandra, *Schnitzlers „Fräulein Else“ und die nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2016.
- Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus: The Ohio State University Press 2006.
- Zunshine, Lisa, *Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It*. In: „Style“ 41/2007, S. 275–299.

Der vorliegende Band fasst Beiträge zur österreichischen Literatur und Kultur zusammen, die 2016 auf der Jubiläumstagung: *Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität – Internationale Tagung „60 Jahre Temesvarer Germanistik“* präsentiert und diskutiert wurden. Die dazu eingerichtete Sektion sollte zunächst eine Diskussion anregen, die im Querschnitt der Forschungsmethoden und Blickwinkel der grundsätzlichen Frage nachgehen sollte, wie die österreichische Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart aus heutiger Sicht im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation zu verorten sei. Um eine genauere Definierung prägender Themen und Konzepte der österreichischen Moderne und Postmoderne sind die Texte dieses Bandes bemüht. Sie zeigen zum einen gegenwärtige Stilrichtungen der Forschung und dokumentieren die Aktualität der besprochenen thematischen und / oder methodischen Fragestellungen, zum anderen bestätigen sie die komplexe Identität des Österreichischen und seiner kulturell-geschichtlichen Präsenz und Relevanz in und für die europäische Kultur, Literatur und Literaturwissenschaft.

ISBN 978-3-7093-0929-7



www.praesens.at

prae
sens

Österreichische Literatur

Laura Cheie
Eleonora Ringler-Pascu
Christiane Wittmer
(Herausgeber)

Traditionsbezüge und Prozesse
der Moderne
vom 19. Jahrhundert
bis in die Gegenwart

prae
sens

